PETROBRAS ufjf

APRESENTAM

25 XXV Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga

Juiz de Fora / Minas Gerais / Brasil

X ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Theoria e Praxis: uma antiga dicotomia revisitada



18 a 20 julho | 2014

REALIZAÇÃO





PATROCÍNIO









APOIO

















32 3218-0336 / producao.promusica@ufjf.edu.br / www.promusicaufjf.com.br/xiemh

THEORIA E PRÁXIS NA MÚSICA: UMA ANTIGA DICOTOMIA REVISITADA

Anais do X Encontro de Musicologia Histórica

Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2014

Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Marcus Vinícius David
Reitor
Girlene Alves da Silva
Vice-reitora

Pró-reitoria de Cultura

Valéria de Faria Cristofaro
Pró-reitora de Cultura

Comissão Editorial Pró-Música

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA

Marcus Medeiros
Supervisor do Centro Cultural Pró-Música:
Raquel Rohr
Produção Executiva

Coordenação do X Encontro de Musicologia Histórica

Marcos Holler
Luís Otávio de Sousa Santos
Rodolfo Valverde
Organização

THEORIA E PRÁXIS NA MÚSICA: UMA ANTIGA DICOTOMIA REVISITADA

Anais do X Encontro de Musicologia Histórica

Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2014

Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM

Marcos Holler

Luís Otávio de Sousa Santos

Rodolfo Valverde

Coordenação



Juiz de Fora

2016



Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada
Editoração eletrônica
Nathália Duque

Encontro de Musicologia Histórica (10. : 2014 : Juiz de Fora, MG)
Anais [do] X Encontro de Musicologia Histórica [recurso eletrônico] : theoria e práxis na música : uma antiga dicotomia revisitada / Marcos Holler , Luis Otávio de Sousa Santos, Rodolfo Valverde (Coord.). – Juiz de Fora : Ed. UFJF : Pró-Música , 2016.

Modo de acesso: <http://www.promusicaufjf.com.br/xiemh>
ISBN 978-85-93010-00-2

1. Música - Brasil . I. Encontro de Musicologia Histórica. II. Holler, Marcos . III. Santos, Luis Otávio de Sousa. IV. Valverde, Rodolfo.

CDU 78(81)

[2016]
Universidade Federal de Juiz de Fora
Pró-reitoria de Cultura
Centro Cultural Pró-Música | UFJF
Av. Rio Branco, 2.329, CEP 36010-011
Centro, Juiz de Fora, Minas Gerais
Tel: (32) 3218-0336
www.promusicaufjf.com.br/

Sumário

ENTRE CÓPIA E EDIÇÃO: REFLEXÕES SOBRE UMA MUSICOLOGIA COM FUNÇÃO SOCIAL

Paulo Castagna (Instituto de Artes da UNESP | http://paulocastagna.com)

O que um pesquisador musical de qualquer linha (musicólogo histórico, teórico, etnomusicólogo, etc.) - e, de maneira geral, um músico, um amante da música, um acadêmico, um professor, um escritor, um cidadão, um residente deste planeta - deve aos seus semelhantes? Ralph P. LOCKE (2001: 502)[1]

Resumo

Este trabalho versa sobre as possibilidades de ampliação da função social da atividade musicológica no Brasil, especialmente no campo da edição musical. Para isso, é necessário compreender as funções dos arquivos e fontes musicais nos micro-sistemas da atualidade (escolas, coros, orquestras, bandas, conjuntos musicais), bem como as razões internas que orientam a forma de organização de seus arquivos e sua produção de cópias e edições no presente. Baseando-se principalmente no conhecimento acadêmico sobre a edição musical e na Teoria dos Sistemas, o trabalho aborda as relações entre o meio acadêmico-musical e esses mesmos micro-sistemas, e propondo soluções práticas para sua intensificação no que se refere às ações editoriais, bem como para o aumento do significado social do trabalho musicológico, de maneira geral.

Palavras-chave: fontes musicais; acervos musicais; cópia musical; edição musical; micro-sistemas; ação social

Introdução: arquivo como sistema e cópia/edição como relação

O objetivo do presente trabalho é estudar algumas possibilidades de aumento do significado social do trabalho musicológico no campo específico da edição musical, com a proposição de algumas soluções práticas. Como o olhar musicológico nem sempre atenta para as particularidades humanas dos problemas que enfrenta na atualidade, muitas vezes sujeita-se a produzir ações de baixa eficiência social. Por essa razão, este trabalho não está centrado em questões técnicas ou na discussão metodológica da produção editorial, mas sim na aplicação dos seus resultados nos ambientes que são aqui denominados micro-sistemas, integrados por escolas, coros, orquestras, bandas, conjuntos musicais e outros organismos relacionados à prática musical.

1 "What does a music scholar of whatever stripe (historical musicologist, theorist, ethnomusicologist, etc.) - and, more generally, a musician, a music-lover, a scholar, a teacher, a writer, a citizen, a resident on this planet - owe her or his fellow creatures?" Tradução de Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna.

No que se refere às questões teóricas ligadas à edição musical, utilizo as recentes contribuições de James Grier, mas sobretudo as de Carlos Alberto Figueiredo, que introduziu essa atividade nas discussões acadêmicas brasileiras. Nesse sentido, destacarei algumas questões mais relacionadas aos aspectos sociais do trabalho editorial do que aos seus aspectos técnicos, científicos e musicológicos, embora sempre relacionados aos mesmos.

De ponto de vista metodológico, o presente texto está baseado na Teoria dos Sistemas o que requer algumas definições para a argumentação que se segue. "Sistema", nessas duas teorias clássicas do século XX (embora atualmente já em fase de superação por teorias ainda mais sofisticadas), é uma forma de ver o funcionamento de um grupo de integrantes vivos (humanos, animais ou vegetais) ou mesmo inanimados (corpos celestes, máquinas ou softwares), de acordo com as relações estabelecidas por seus componentes, e cujo funcionamento gera uma determinada identidade. Em sua definição mais simples, Ludwig von BERTALANFFY (2009) e Edgar MORIN (2011) concordam que um sistema é um complexo de relações (ou de inter-relações) que geram uma dinâmica própria para o sistema em questão. De acordo com Gotthard BECHMANN e Nico STEHR (2001), no entanto, esse conceito é definido de forma mais ampla por Niklas Luhmann (1927-1998), segundo o qual:

> Sistema [...] quer dizer uma série de eventos relacionados um ao outro, ou de operações. No caso de seres vivos, por exemplo, esses são processos fisiológicos; no caso de sistemas psíquicos, os processos são ideias; e em termos de relações sociais, são comunicações. Os sistemas se formam ao se distinguirem do ambiente, no qual esses eventos e operações ocorrem, e que não pode ser integrado a suas estruturas internas.

Sistemas, além de relacionarem-se uns com os outros, fazem parte de sistemas externos e são, eles próprios, constituídos de sistemas internos, os quais, por sua vez, são constituídos de sistemas inda mais internos. Essa talvez seja uma das ideias mais antigas da Teoria dos Sistemas, uma vez que já era cogitada no século XVIII. Johann Heinrich von Thünen (1783-1850), por exemplo, havia concebido um sistema de vida urbana em círculos concêntricos, cada um deles destinado a um tipo de atividade produtiva e protegido por algum tipo de barreira ou muralha, de acordo com o sistema feudal de cinturões de proteção. Pode não ter havido, nessa época, consciência teórica para definir cada um desses círculos enquanto sistemas menores dentro de sistemas maiores, mas a visão sistêmica já estava se esboçando em concepções como essa.

O fato é que a moderna Teoria dos Sistemas concebe toda a vida humana, animal e vegetal estruturada em sistemas dentro de sistemas e ao lado de sistemas. Tomando-se por base um indivíduo humano, de dentro para fora, encontramos sua família, sua cidade, seu estado, seu país, etc., mas de fora para dentro encontramos seus sistemas fisiológicos (nervoso, digestivo, circulatório, etc.), seus órgãos, seus tecidos, suas células, suas organelas, etc. Apenas a consciência humana é - na Teoria dos Sistemas - o limite para a detecção e compreensão do funcionamento dos sistemas vivos, o que não evita que os mesmos sigam existindo e funcionando. Assim, de fora para dentro, o conceito de latino-americanos inclui o de brasileiros, que inclui o de mineiros, que inclui o de marianenses e assim por diante. O conceito de artistas inclui o de músicos, que inclui o de músicos da Orquestra Filarmônica do Ceará, por exemplo, que inclui o de violinistas dessa mesma orquestra e assim por diante.

Paralelamente, sistemas geram identidades internas, que fazem os seus componentes reconhecerem-se no funcionamento do sistema e, sobretudo, distinguir os componentes internos e externos ao siste-

ma. Assim, os violinistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre são tão violinistas quanto os violinistas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, por exemplo, mas cada um reconhece o outro como externo ao seu sistema, até que um entre no sistema do outro.

A partir dessa visão, uma orquestra é definida como um sistema, não sendo apenas um conjunto de instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão (isso seria, no máximo, um depósito de instrumentos musicais), mas sim um complexo de inter-relações entre instrumentistas, seus instrumentos, o repertório, o regente e seus administradores, que distinguem a atividade interna da orquestra, da atividade externa, ou do que, nessa teoria, é chamado de "ambiente". Niklas LUHMANN (1995: 181), que enfatiza essa relação entre a porção interior e exterior dos sistemas, chama de "meio ambiente" todos os complexos externos ao sistema. Para Luhmann:

> O meio ambiente é uma situação referente ao sistema. Todo sistema remove-se do seu meio ambiente. Por conseguinte, o ambiente de cada sistema é diferente. E, assim, a unidade do ambiente é constituído pelo sistema. 'O' ambiente é apenas uma correlação negativa do sistema: não é uma unidade capaz de operações; ela não pode perceber, ter relações com, ou influenciar o sistema. Portanto, pode-se dizer que o sistema totaliza a si próprio, referindo-se ao meio ambiente e deixando-o indeterminado. O ambiente é, simplesmente, 'todo o resto'.[2]

Todo sistema humano que adquire uma clara consciência de seu próprio sistema, também o faz para o meio ambiente. Por essa razão, a identidade de um sistema é o conjunto dos elementos e das inter-relações que o mesmo reconhece como internas a esse mesmo sistema. Assim, por exemplo, quem se torna um violinista, além de saber o que é um violinista, também tem uma noção clara do que não é um violinista, enquanto quem se torna flautista sabe bem o que não é um flautista, ainda que uma mesma pessoa possa ser, simultaneamente, violinista e flautista (mas, nesse caso, tal pessoa também saberá o que não é ser simultaneamente violinista e flautista). Essa consciência do ambiente, ou do que está fora muitas vezes gera palavras para definir o que ou quem não faz parte do sistema do qual se fala. Quem não é brasileiro é estrangeiro. Mas ser estrangeiro não define seu sistema de origem: estrangeiro é toda pessoa externa ao sistema brasileiro, mesmo que, fisicamente, estiver em território brasileiro. E se quem usa a mesma palavra sendo argentino, por exemplo, está tentando definir tudo que não é argentino. Algumas religiões possuem palavras para definir quem não pertence à mesma (ou seja, a esse determinado sistema religioso) e alguns outros sistemas de atividades ou de pensamento também possuem palavras para definir os "leigos", ou seja, os de fora ou *outsiders*.

Em períodos anteriores ao século XX, a identidade dos sistemas humanos estava muito ligada aos aspectos genéticos e geográficos, embora não fossem os únicos, mas pertencer a uma etnia e a um reino ou país (além de uma província ou cidade) gerava, em tais períodos, um vínculo entre seus componentes bem mais forte que na atualidade. A partir do século XX, no entanto, a identidade dos grupos humanos vem sendo cada vez mais livremente construída a partir de aspectos culturais, que às vezes sobrepujam os aspectos ge-

2 "*The environment is a system-relative situation. Every system removes itself from its environment. Therefore the environment of each system is different. And thus the unity of the environment is constituted by the system. 'The' environment is only a negative correlate of the system. It is not a unity capable of operations; it cannot perceive, have dealings with, or influence the system. Therefore, one can say that the system totalizes itself by referring to the environment and by leaving it undetermined. The environment is simply 'everything else'.*" Tradução minha.

néticos ou geográficos. Citando uma pesquisa de Jehoash Hirshberg e David Sagiv, na qual um conjunto de obras de autor e título não informado havia sido apresentada a um grupo de 95 israelenses, perguntando-se aos mesmos "*qual peça ou quais dessas peças seriam particularmente 'israelenses' em caráter*", Ralph P. LOCKE (2001: 509-510) comenta esse tipo de mudança, demonstrando que os sistemas humanos não reconhecem como parte de sua identidade apenas aquilo que foi gerado em seu âmbito genético ou geográfico:

> Os resultados foram inconclusivos, porém fascinantes: peças cujo som foi considerado 'judaico' (i.e. Quarteto de Cordas n.4, movimento 3 de Schoenberg) foram ocasionalmente percebidas como mais 'israelenses' do que algumas peças de compositores israelenses; a maior votação de 'israelidade' foi para uma peça baseada em música árabe, do compositor imigrante Alexander Uriyah Boskovitch. O relatório divide os resultados em categorias úteis (músico nativo versus imigrante, músico profissional versus não profissional) e observa alguns dos fatores que os ouvintes afirmaram tê-los ajudado a definir a nacionalidade de uma determinada peça.[3]

Auxilia-nos, nas presentes análises, a Teoria Bio-Ecológica do Desenvolvimento Humano, de Urie BRONFENBRENNER (2011), que divide os sistemas que se encontram ao redor do indivíduo em cinco grandes categorias (PAPALIA, OLDS e FELDMAN, 2010: 42): *micro-sistema* (casa, escola, igreja, etc.), *meso-sistema* (a interação entre dois ou mais microssistemas), *exo-sistema* (sistema educacional, sistema governamental, sistema industrial), *macro-sistema* (ideologias e crenças dominantes) e *crono-sistema* (mudança das condições pessoais e sócio-históricas ao longo do curso da vida). Obviamente, a quantidade de sistemas aos quais cada um de nós está ligado, considerando-se as relações entre seres humanos, toda a natureza, máquinas e objetos, é virtualmente infinita e Bronfenbrenner apenas tenta reuni-los em cinco grandes categorias. Usarei o primeiro deles - o *micro-sistema* - para designar os grupos e instituições relacionadas à música (coros, orquestras, bandas, escolas, etc.) das quais participam as pessoas que possuem alguma atividade musical. Usarei, no entanto, o conceito de *macro-sistema* de uma forma mais livre, para designar, de maneira genérica, os sistemas mais externos e mais abrangentes e não apenas aqueles designados por Bronfenbrenner.

Entre esses conceitos mais básicos, é importante lembrar ainda que sistemas possuem entrada e saída para o meio ambiente e dependem dessa entrada e saída para sua perpetuação, caso contrário implodem ou explodem. Assim, orquestras recebem e perdem violinistas, por exemplo, e imaginemos o que poderia ocorrer se nunca recebessem ou nunca perdessem. Além disso, Humberto MATURANA e Francisco VARELLA (2010) demonstraram que, além de receber e perder, os sistemas vivos também criam. Assim, uma orquestra como a Ribeiro Bastos de São João del-Rei, por exemplo, não apenas recebe e perde violinistas, mas também os cria, por meio do ensino, procedimento que é verificado em muitos sistemas humanos da área de música, como escolas, bandas e grupos musicais.

Outra ideia importante e que diferencia o pensamento sistêmico antigo daquele que foi sendo construído ao longo do século XX, é que os sistemas, além de não serem isolados uns dos outros, são interpenetrantes. O jurista francês Claude du PASQUIER (1937), na hoje conhecida como Teoria dos

3 "*The results were inconclusive but fascinating: pieces that were sensed as 'Jewish'-sounding (e.g. Schoenberg's String Quartet No. 4, mvt. 3) were sometimes perceived as more 'Israeli' than some pieces by Israeli composers; the highest votes for 'Israeli'-ness went to a piece based on Arabic music by immigrant composer Alexander Uriyah Boskovitch. The report breaks down its findings by helpful categories (native-born versus immigrant, professional musicians versus non-professionals), and notes some of the factors that the listeners said helped them to define the nationality of a given piece.*" Tradução de Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna.

Círculos Secantes, já concebia o Direito e a Moral como sistemas jurídicos que se interpenetram em um campo de competência comum. Bem distante das visões antigas, que concebiam sistemas que não se tocavam, Pasquier nos ajuda a perceber que, mesmo fora do Direito, existem outros sistemas secantes, ou seja, com intersecções ou áreas em comum.

Do ponto de vista dos sistemas secantes, a ação de um político, de um professor, de um compositor, de um músico e de um musicólogo, por exemplo, podem ser vistas não apenas como atividades sem nada em comum com as demais, porém com intersecções, existindo formas de atuação comuns entre um político e um professor (quando, por exemplo, elaboram um projeto para a criação de uma escola), entre um professor e um compositor (quando, por exemplo, explicam o funcionamento de uma determinada obra ou a razão de ter sido composta), entre um compositor e um músico (quando, por exemplo, trabalham os problemas composicionais práticos e específicos de uma determinada obra), entre um músico e um musicólogo (quando, por exemplo, participam juntos da reconstituição de uma obra antiga) e assim por diante. Se não existissem essas intersecções entre os sistemas culturais, não seríamos capazes de nos comunicar e de transitar em meio à diversidade cultural da atualidade. Um chinês e um indígena brasileiro possuem raízes culturais muito diferentes, mas é a existência dessas intersecções que os faz construir um sistema de vida em comum, quando assim o desejam.

Além de conceber os sistemas como secantes, Niklas LUHMANN (1995: 213) estudou os vários tipos de relação entre os sistemas sociais, sendo interessante, para o presente trabalho, as noções de *penetração* e *interpenetração*, que definem a transferência do tipo de relação interna de um sistema para outro, apenas em uma via (*penetração*) ou em duas (*interpenetração*):

> Falamos em 'penetração' se um sistema torna sua própria complexidade (e com ela sua indeterminação, contingência, e da pressão da seleção) disponível para a construção de um outro sistema. Precisamente neste sentido, os sistemas sociais pressupõem 'vida'. Por conseguinte, existe 'interpenetração' quando esta ocorre mutuamente, isto é, quando ambos os sistemas permitem, um ao outro, introduzir sua própria complexidade já constituída um no outro. Na penetração, pode-se observar como o comportamento do sistema penetrante é co-determinada pelo sistema de recepção (e, eventualmente, prossegue sem rumo e erraticamente fora deste sistema, assim como formigas que se desgarraram seu formigueiro). Em interpenetração, o sistema de recepção também reage à formação estrutural do sistema penetrante, e o faz de uma forma dupla, interna e externamente. Isto significa que maiores graus de liberdade são possíveis, apesar (melhor: por causa!) do aumento da dependência. Isto significa também que, no curso da evolução, a interpenetração individualiza o comportamento mais do que a penetração pode fazer.[4]

4 "We speak of 'penetration' if a system makes its own complexity (and with it indeterminacy , contingency, and the pressure to select) available for constructing another system. Precisely in this sense social systems presuppose 'life'. Accordingly, interpenetration exists when this occurs reciprocally, that is, when both systems enable each other by introducing their own already-constituted complexity into each other. In penetration, one can observe how the behavior of the penetrating system is co-determined by the receiving system (and eventually proceeds aimlessly and erratically outside this system, just like ants that have lost their ant hill). In interpenetration, the receiving system also reacts to the structural formation of the penetrating system, and it does so in a twofold way, internally and externally. This means that greater degrees of freedom are possible in spite (better: because!) of increased dependencies. This also means that, in the course of evolution, interpenetration individualizes behavior more than penetration does." Tradução minha.

Tais conceitos são importantes para compreendermos as relações entre distintos sistemas, neste caso entre cópia e edição e entre micro-sistemas e macro-sistemas (entre eles, o sistema acadêmico). Veremos o quanto outros conceitos aparentemente isolados entre si possuem áreas de compreensão comum e o quanto é fundamental atentarmos para essas relações, para a compreensão do significado social da atuação musicológica.

Organização e catalogação: acadêmica ou empírica?

A partir das noções teóricas acima apresentadas, podemos entender um arquivo como um sistema e não apenas como um armário de música, assim como uma orquestra não é um depósito de instrumentos. Um arquivo não é apenas uma pilha de papeis em um armário, porque está envolto em relações: pessoas retiram papeis do arquivo para cantar, tocar ou estudar e os recolocam no mesmo arquivo após o exercício dessa função. Os papeis do arquivo estão para o arquivo como os instrumentos para a orquestra. O funcionamento de um arquivo é mais lento, porém existe: sem essas relações, os papeis não se moveriam de dentro de seus armários. Os papeis do arquivo são apenas a parte física do sistema, assim como a matéria de nossos corpos: ao retirar as relações humanas dos arquivos e das orquestras, por exemplo, agora sim, estes se transformam em depósitos de papeis e de instrumentos musicais. Tanto papeis quanto instrumentos musicais são destruídos pela perda rápida ou gradual das relações humanas.

No século XVIII, por exemplo, os mestres brasileiros de música elaboravam jogos de manuscritos, geralmente constituídos de uma parte de baixo tocada pelo próprio mestre ao teclado, quatro vozes, algumas cordas, duas trompas e, eventualmente, algumas madeiras. Algumas vezes esses jogos possuíam um invólucro para guardar as partes e, frequentemente esse invólucro era integrado a uma das partes, ou seja, possuía, em seu interior, uma parte musical, geralmente de baixo. Durante um ensaio ou função musical, o mestre distribuía as partes entre os músicos e, ao seu final, as recolhia e as guardava dentro do invólucro. Ora, esse jogo de cópias não foi elaborado para permanecer definitivamente em um armário, mas para ser espalhado e recolhido, em um movimento de expansão e contração que deveria ocorrer centenas de vezes durante sua existência. Essa expansão e contração ocorriam porque o jogo de partes integrava um sistema de relações: mesmo que um músico inadvertidamente levasse a parte de violoncelo para outra cidade, esta continuava pertencendo a esse mesmo jogo de partes, e somente após seu definitivo extravio, o mestre faria sua substituição, justamente porque aquela parte de violoncelo fez falta, ou seja, afetou a identidade do sistema.

Um acervo musical (arquivo, coleção ou sua mescla) é um conjunto de fontes musicais usadas para alguma função no grupo humano que o custodia, subsidiando, inicialmente a prática musical de uma determinada pessoa, grupo ou instituição, mas décadas ou séculos depois (no caso de ter sido preservado), a pesquisa histórica. Não sendo animado, um arquivo não é dotado da capacidade autopoiética, mas recebe e perde, como todo sistema: ao longo do tempo, atravessa as distintas fases de seu ciclo vital - como na clássica Teoria das Três Idades (BELLOTTO, 2002) e, ao passar da fase corrente para a intermediária, e da intermediária para a permanente, não deixa de manter relações com outros sistemas, apenas passando a ter novas relações com novos sistemas. De um arquivo corrente, na orquestra, para um arquivo permanente no museu, o mesmo papel continua a ser usado, mas com finalidades diferentes, geralmente por pessoas distintas e em épocas diferentes.

Sendo um sistema dentro de outros sistemas e que se relaciona com sistemas externos, um arquivo possui uma identidade, que o distingue de outros arquivos, seja em qual fase estiver de seu ciclo vital. E, sendo um sistema inanimado, essa identidade é criada não por ele próprio, mas pelos geradores do arquivo, no caso os músicos, compositores, copistas e administradores que o manuseiam, organizam, acrescentam-lhe ou retiram-lhe papeis. Evidentemente, a cada elemento que esse arquivo recebe ou perde, a cada vez que é organizado ou embaralhado, sua identidade se altera. Um mesmo arquivo cujas fontes estão empilhadas, se for acondicionado em caixas, mesmo que a ordem permaneça a mesma, teve sua identidade transformada, sendo agora um arquivo em caixas e não mais um arquivo empilhado. Como um sistema em si e, ele próprio parte de outro sistema, um arquivo desempenha uma função em um determinado grupo musical, e a identidade do arquivo participa da identidade do próprio grupo. As formas de relação entre o arquivo e o grupo já são geradoras de identidade em ambos e, em seu sentido mais amplo, o arquivo faz parte do grupo, como a folha faz parte da árvore.

Dentre todas as propriedades dos sistemas, aquela que provavelmente mais afeta os arquivos e as cópias/edições, tal como referidas neste trabalho, é a visão do arquivo por parte dos componentes do seu grupo gerador (visão interna) ou por parte de pessoas externas a esse grupo, que terão uma visão totalmente diferente a respeito do mesmo. Um musicólogo que constantemente frequenta arquivos entenderá um novo arquivo como parte da rede de arquivos que ele visita periodicamente, um após o outro. Mas para os administradores do arquivo, esse musicólogo é um membro de fora do grupo, um elemento externo ao sistema. A identidade do arquivo visitado não depende necessariamente do olhar externo, sendo construída pela vontade e ação dos membros internos do sistema ao qual pertence.

Assim sendo, a forma de organização dos arquivos musicais, por exemplo, tem íntima relação com a identidade do grupo que o gera e gerencia. O grupo pode até deliberar por uma forma de organização que encontrou descrita em algum manual de origem externa, mas essa deliberação, se for tomada, é interna e participa da construção da identidade do arquivo. E a forma de organização de um determinado arquivo pode não ser reconhecida ou apreciada por um musicólogo externo ao mesmo, mas não deixa de ser uma forma de organização que compõe a identidade desse arquivo.

Vivi muito a situação de acreditar que estavam desorganizados vários dentre os arquivos das inúmeras instituições que visitei no decorrer de minha atuação musicológica, no decorrer de quase 30 anos, até perceber que o que ocorria era apenas um choque entre o olhar interno e o externo, ou seja, que a forma de organização que eu praticava não era necessariamente a mesma utilizada nas instituições visitadas, mas ambas eram válidas e compunham a identidade dos seus respectivos sistemas.

Alguns exemplos são bastante elucidativos. Certos arquivos possuíam as partes de uma determinada obra dispersas pelas prateleiras do seu armário, o que era visto por mim como falta de organização, até saber que essa disposição das partes fora feita intencionalmente por um responsável pelo arquivo, para que pessoas externas ao mesmo não encontrassem todas as partes dessas obras e não as conseguissem copiar ou furtar: uma forma de organização que faz sentido quando a identidade do arquivo inclui o exclusivismo do repertório. Esse exclusivismo não existe em uma biblioteca pública, por exemplo, mas não é raro em corporações que dependem da renda com apresentações para o seu sustento. Em muitos lugares denominadas "talismãs", essas obras exclusivas geralmente não são cedidas para empréstimo ou cópia, e menos ainda para pesquisa, para evitar a perda da exclusividade. Se o musicólogo não reconhecer essa forma de organização e a necessidade dessa exclusividade em alguns dos arquivos visitados, não terá compreendido a identidade dos mesmos, iniciando-se o choque de visões.

Portanto, os acervos musicais podem ser vistos como desorganizados para o visitante externo ou para o pesquisador acadêmico, porém muitas vezes possuem uma organização que atende os interesses da instituição, mesmo que empírica ou incompreensível ao musicólogo. Seja quais forem as formas de arranjo encontradas nos arquivos visitados, cabe, inicialmente, ao musicólogo que deseja ter uma função social para a instituição custodiadora, compreender a identidade de seus arquivos como uma identidade construída para seu funcionamento interno e não necessariamente para o atendimento dos visitantes. Se isso for compreendido, o musicólogo será capaz de corrigir uma falha de organização ou catalogação de acordo com a identidade do arquivo - se isso for desejado pela instituição ou visto como benéfico - antes de sugerir ou impor sua visão a respeito do arranjo e catalogação. Esta seria uma ação denominada *interpenetrante* por Niklas Luhmann, enquanto a desconsideração da forma local ou vernacular de organização, frente a um modelo externo, seria denominada *penetrante*.

Dentre esses casos, é notório o da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei. Com um arquivo atualmente disposto ao largo de duas paredes, com milhares de fontes musicais manuscritas de fins do século XVIII a fins do século XX, além de muitos impressos, LPs e documentos de todo tipo, os integrantes dessa orquestra desenvolveram, a partir da década de 1970, um sistema de arranjo em caixas-arquivo e um sistema de codificação referente ao seu endereço no arquivo, ou seja, sua posição no armário, estante, caixa e envelope dentro da caixa, com a construção de uma ficha por obra, que inclui o registro do autor, *incipit* latino, título funcional, descrição das partes e mesmo o *incipit* musical, que sempre é o item mais trabalhoso na elaboração de qualquer catálogo musical. Com esse sistema de fichas e esses códigos constituídos de quatro elementos, qualquer fonte pode ser facilmente encontrada no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Por outo lado, um musicólogo estrangeiro pode ter dificuldade em familiarizar-se com a forma de arranjo e catalogação adotada pela Orquestra Ribeiro Bastos, embora a mesma seja facilmente usada pelos seus músicos. Foi para tentar desenvolver a relação entre os pesquisadores e a enorme diversidade de acervos musicais de vários países, que foram desenvolvidos sistemas internacionais de arranjo e catalogação. Tais sistemas, ao serem estruturados, adquiriram um âmbito e uma identidade que inclui acervos musicais de vários países, dos quais o da Orquestra Ribeiro Bastos pode ser um deles.

Os sistemas internacionais de arranjo e catalogação fazem sentido (ou seja, possuem identidade) para as pessoas e instituições que comungam essa visão e esse sistema internacional, como o RISM (1996), por exemplo. Se a Orquestra Ribeiro Bastos, por exemplo, não for incluída ou não desejar ser incluída nesse sistema, mantendo seu próprio sistema em lugar de adotar um sistema internacional, continuará mantendo o bom funcionamento interno, mas não necessariamente atenderá, de forma satisfatória, os integrantes dos sistemas internacionais. Paralelamente, para que um micro-sistema aceite a implantação de uma norma externa como o RISM, essa ação precisa ser construída de forma *interpenetrante*, para que a mesma seja efetivamente compreendida e usada, tanto por pessoas internas ou externas a essa instituição, e sua adoção não se torne um ato invasivo (*penetrante*), que fará sentido para um ou mais sistemas externos, mas não para o sistema interno.

Não existem, a priori, formas boas ou ruins de arranjo e catalogação, sem que estejamos considerando o nível do sistema do qual parte a observação. Aplicar um sistema internacional de arranjo que atenda às expectativas dos musicólogos estrangeiros, mas que seja incompreensível ou não seja reconhecida como parte da identidade do acervo ou do grupo que o gerencia, beneficia o usuário externo, mas não o interno. Já o uso de um sistema compreensível somente pelo usuário interno, impede as relações

com o meio externo, o que – embora algumas vezes isso possa ser desejado - gera o perigo de bloqueio do desenvolvimento do sistema que gerencia o arquivo.

As visões de dentro para fora e de fora para dentro dos sistemas fazem parte da vida dos sistemas vivos e, por isso, não há como evitá-los. A necessidade da relação entre os sistemas internos e externos também é necessária, seja para regular as entradas e saídas, seja para administrar as retrações e expansões da identidade do sistema - o que Luhmann denominou abertura cognitiva e fechamento normativo (BECHMANN e STEHR, 2001). Esse fechamento, no entanto, nunca é total, pois qualquer sistema vivo que se fechar totalmente para o meio inicia seu processo de morte ou dissolução. Cabe, então, aos administradores de arquivos e aos musicólogos mutuamente empenhados com a identidade e operacionalidades dos seus sistemas, criar uma harmonia entre as ações decorrentes das visões interna e externa, ou seja, avaliar até quanto a interferência externa é benéfica ao micro-sistema e até quanto a identidade de um micro-sistema é benéfico aos sistemas externos. E não se trata de um mero discurso altruísta: um sistema cuja identidade é vista como benéfica a outros sistemas, será constantemente requisitado pelos mesmos, assim como a interferência benéfica de um sistema externo tende a ser requisitada pelo interno. Em outras palavras, uma orquestra reconhecida como boa tem grandes chances de ser contratada por sistemas externos, assim como uma boa e não-invasiva proposta musicológica pode ser atrativa para a orquestra.

As distintas formas de arranjo e catalogação possuem funções específicas para os sistemas que as criaram. Dentro da casa de cada um de nós, organizamos nossos arquivos da maneira mais funcional para nós mesmos, ainda que essa maneira não seja reconhecida pelos visitantes externos. Desde o início desse tipo de procedimento, há séculos, foram desenvolvidos inúmeros sistemas de arranjo e catálogo, que funcionam para uma determinada pessoa ou instituição, mas não necessariamente para outra. Se a organização está funcionando, não existe problema para o sistema em questão, e mesmo quando surgem problemas nesse mesmo nível, estes podem ser resolvidos dentro do âmbito ao qual se referem. O choque entre visões surge quando uma forma de arranjo funciona para um nível, mas não para outro, e a habilidade dos seus gestores é exigida quando se torna necessário harmonizar a visão interna com a externa.

Acervo "sem função"?

Muitos acervos musicais (especialmente os familiares e o de instituições que não executam mais o repertório em questão) caem na fase de acervo intermediário, ou seja, deixam de ser acervos correntes e encontram-se basicamente entre quatro grandes caminhos: 1) o ostracismo e a submissão a fortes condições de degradação física; 2) o descarte intencional; 3) a transferência para pessoas ou instituições externas, com finalidades variadas ou mesmo desconhecidas; 4) o recolhimento a uma instituição que lhe dará a condição de acervo permanente e de interesse histórico. É nas raras vezes em que um acervo musical chega a essa quarta possibilidade que ele passa da segunda para a terceira fase, segundo a Teoria das Três Idades, aplicada ao caso musical.

A teoria arquivística conta com vários trabalhos referentes ao recolhimento dos arquivos e ao ciclo vital que desemboca na fase permanente. Mas essa teoria foi basicamente desenvolvida a partir de acervos oficiais de instituições governamentais, sistemas nos quais esse caminho é programado. Em relação aos acervos musicais, no entanto, a história demonstra que, no Brasil – embora no caso de catedrais e organismos públicos mais recentes tenha havido um certo direcionamento dos acervos históricos para o

recolhimento permanente – os caminhos mais naturais dos acervos musicais privados (os predominantes no caso brasileiro) sempre foram o ostracismo e o descarte. Raros e recentes são os casos de recolhimento como acervo permanente, sendo os mais notórios o Museu da Música de Mariana, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e as escolas de música mais antigas do país (Escola de Música da UFRJ, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, etc.).

É, portanto, muito frequente, em corporações, bandas ou orquestras, a existência de arquivos musicais em fase intermediária, ou seja, que não estão mais sendo usados em funções musicais (deixaram de pertencer à fase corrente) e aguardam um dos quatro desfechos mais comuns, como anteriormente descritos. Erra, no entanto, o musicólogo que, com seu olhar exterior, decreta que esse arquivo em situação intermediária não tem mais função para a corporação, orquestra ou banda, somente porque tais fontes musicais não estão mais sendo cantadas ou tocadas. Esse erro é frequente porque estamos habituados a lidar apenas com as funções mais evidentes dos sistemas, justamente aquelas que podem ser percebidas pelo olhar (ou, no caso, audição) exterior. Quando fazemos isso, não consideramos a importância psicológica, muitas vezes inconsciente, que um determinado arquivo (mesmo em fase intermediária) pode ter na identidade de um sistema. É essa importância que faz como que possa surgir conflitos em uma corporação, quando o responsável decide descartar ou transferir seu acervo musical em fase intermediária, mesmo que ele não tenha mais uso prático corrente, sendo esse o mesmo caso de corporações que reivindicam a devolução de fontes musicais transferidas a colecionadores ou a instituições custodiadoras, mesmo que já não estivessem em uso em sua corporação há décadas.

Essa função psicológica no organismo musical pode subdividir-se nos mais variados tipos, como o simples orgulho ou satisfação da posse do acervo, o vínculo construtivo ou conflituoso com o passado evocado pelo acervo (no qual pode haver cópias de amigos ou antepassados, por exemplo), o desejo de futuro uso ou estudo aliado à falta de treinamento ou conhecimento para isso, o desejo de transmissão a herdeiros ou oferecimento a outrem, e assim por diante. Um projeto de pesquisa que inclua a entrevista dos membros de uma corporação, baseado em perguntas sobre sua relação com os acervos musicais pode revelar os mais variados aspectos dessa função psicológica que os mesmos desempenham nos sistemas musicais. Portanto, como os arquivos podem ser projeções materiais de aspectos subconscientes (individuais ou coletivos), a privação do direito de posse desses arquivos por um ato impensado pode ferir as funções psicológicas que esses mesmos arquivos desempenham e causar a revolta de todo o grupo. Não seria possível explicar essa revolta em relação à perda de arquivos em fase intermediária se não fosse pela existência de outras funções que não apenas a utilização musical pura e simplesmente. O sucesso do trabalho musicológico depende da compreensão desse tipo de relação, além das relações mais óbvias e mais visíveis ao olhar externo.

E não são apenas os membros de uma determinada instituição que veem as fontes musicais nela preservadas enquanto seu patrimônio. Isso também ocorre com os membros de sistemas externos. Os sistemas político-geográficos são mais simples de exemplificar: as fontes preservadas no Museu da Música de Mariana, por exemplo, são vistas como patrimônio histórico por parte dos marianenses, mineiros, brasileiros e latino-americanos. Não por todos, é claro, mas quanto mais forte for o número de pessoas integrantes dos sistemas em questão que manifestam seu interesse por esse patrimônio, maior será seu significado nas relações internas de cada sistema. Por esse motivo, uma ação como a de Francisco Curt Lange, que removeu manuscritos musicais mineiros e paulistas para sua casa (inicialmente no Rio de Ja-

neiro, e depois em Montevidéu, Uruguai), causou a indignação não apenas de membros dos sistemas mais internos que viam naquelas fontes algum patrimônio psicológico, mas também dos mais externos, como mineiros, paulistas e brasileiros, de um modo geral (REMIÃO, 2006), ainda que a maioria das pessoas indignadas desconhecessem as obras os próprios compositores representados naquelas fontes.

Esse tipo de realidade – difícil de ver ou perceber, mas fortemente atuante nas relações que envolvem acervos e fontes documentais – deve ser considerada em projetos de interesse histórico-musical quando se deseja o seu sucesso e o seu significado para os sistemas aos quais estiver relacionado, sendo aqui "sistemas" uma perspectiva bem mais ampla do que "público alvo", que, em uma visão arcaica e mecanicista, pressupõe apenas produtores e consumidores, como se não houvesse intersecções entre essas categorias e nem a existência de múltiplos níveis de organização entre aqueles que se relacionarão com o respectivo projeto. Assim, o tratamento de um acervo, sua herança, compra ou venda, seu recolhimento ou remoção para lugares provisórios ou definitivos, a publicação de pesquisas a ele referentes, a gravação de obras nele representadas e muitas outras ações afetam, de forma benéfica ou não, em maior ou menor grau, não somente os membros mais diretamente ligados ao mesmo (como a família ou os integrantes da instituição que o gerou), mas também os habitantes ou naturais da cidade, estado, país ou continente onde estão o acervo, os círculos de especialistas que se relacionam ou já se relacionaram com o mesmo, os círculos de ex-integrantes ou ex-funcionários da instituição e muitos outros. Nos casos mais complexos, talvez seja quase impossível mapear esses círculos ou sistemas que entendem o acervo em questão como seu patrimônio psicológico, mas, independentemente de termos ou não consciência dos mesmos, eles existem e, caso um de seus integrantes se sentir prejudicado por uma ação precipitada em algum projeto, esse mesmo integrante poderá provocar a ebulição do sistema ou dos sistemas aos quais pertence (e que entendem o referido acervo como seu patrimônio), de forma contrária ao projeto. Paralelamente, uma ação bem sucedida pode fazer um ou mais integrantes desses mesmos sistemas (quando não os sistemas por completo) movimentá-los para a boa recepção do projeto.

Essa é a diferença entre um pesquisador experiente - que considera o maior número possível das eventuais consequências de cada uma das ações que toma em seu trabalho profissional - e um iniciante, que, obviamente sem a experiência suficiente para avaliar os impactos de cada ação, frequentemente deseja saber apenas o que é preciso fazer para se chegar ao resultado pretendido. Sem o tempo necessário para explicar tudo isso, muitas vezes um professor ou orientador transmite apenas as informações básicas sobre o trabalho em um determinado acervo, e o iniciante as aplica mecanicamente, sujeitando-se à geração de conflitos que não seriam criados se suas ações fossem planejadas, levando-se em consideração os impactos em cada um dos sistemas que concebem o acervo como parte de sua memória, história, patrimônio, etc.

Por isso tantos acervos musicais vetam a presença de pesquisadores, e de nada adianta reivindicar publicamente sua abertura, se os responsáveis pelo sistema mais interno que os administra se sentem ameaçados por ações mal pensadas, ainda que imaginárias. Somente a consideração dos impactos do trabalho musicológico em todos ou no maior número possível de sistemas garantirá o resultado satisfatório do projeto para os sistemas mais internos e não somente para os sistemas mais externos e mais amplos, como os internacionais.

Em julho de 2013, visitei, com meu grupo de pesquisa, a Lira do Oriente Santa Cecília, uma banda de sopros do distrito de Santo Antônio do Rio das Mortes, município de São João del-Rei (bastante conhecido como o local de nascimento, em 1810, de Francisca de Paula Jesus, a santa popular "Nhá Chi-

ca") e lá consultamos o seu arquivo, que continha muitas fontes do final do século XIX e início do XX, em fase intermediária. Na ocasião conhecemos um dos músicos - Osvaldo José de Souza, responsável pelo bombardino - que fez questão de nos mostrar sua cópia mais antiga, da "Missa Coroa de Santa Cecília" para coro e orquestra, de autor não identificado e datada de 05/06/1957 (foto 1), obra que não é mais cantada nessa banda há anos. O orgulho e satisfação do Sr. Osvaldo em nos mostrar essa cópia de quase 60 anos obviamente não está mais relacionada ao seu uso prático, mas a uma função psicológica não aparente ao olhar externo.



Foto 1. Sr. Osvaldo José de Souza, integrante da Lira do Oriente Santa Cecília, do distrito de Santo Antônio do Rio das Mortes, município de São João del-Rei, exibindo uma das partes de sua cópia (datada de 05/06/1957) da "Missa Coroa de Santa Cecília", sem compositor especificado. Foto do autor, 13 de julho de 2013.

Fontes musicais: objetos museológicos ou patrimônio local?

Já vimos que, para um acervo musical pertencente a uma pessoa, família ou instituição, existe uma diferença significativa entre a função interna das fontes musicais e as inúmeras funções que essas mesmas fontes musicais podem ter para os integrantes de sistemas externos, entre eles os pesquisadores. Esse fenômeno ocorre não apenas para os acervos e fontes geradas por uma pessoa, família ou instituição, mas também para os acervos e fontes adquiridos pelos mesmos, lembrando-se que a grande maioria das corporações musicais, sendo sistemas abertos, não apenas geram, mas também recebem e perdem fontes musicais.

Nesse sentido, também se forma um sistema ao redor de um acervo permanente recebido por uma universidade ou instituição de pesquisa. Quando um grupo começa a realizar um trabalho com um determinado acervo e identifica-se muito com isso, pode sentir-se ameaçado por uma interferência externa a esse grupo ou mesmo uma pesquisa de um componente de outro sistema. Quem circula no meio musicológico sabe que essa é uma situação bastante frequente, que somente pode ser compreendida por meio das teorias dos sistemas e da complexidade. A questão mais importante, no entanto, é que, compreendendo ou não esses mesmos processos, as ações tomadas em um acervo envolto por esse tipo de situação gera consequências que podem ser prejudiciais ao próprio pesquisador, mesmo que aparentemente insignificantes.

O musicólogo normalmente é treinado (quando de fato é) para exercer seu trabalho técnico em bibliotecas, museus e universidades, mas não dentro de sistemas vivos. Mesmo uma biblioteca pública não é um sistema inanimado, no qual os livros são recebidos, catalogados, arranjados e entregues para a consulta por máquinas. As pessoas que trabalham em bibliotecas também fazem parte desse sistema e também se alegram, se entristecem, sentem orgulho ou ciúmes, tornam-se agradecidas ou ofendidas. Bibliotecários não são escravos, mas profissionais como quaisquer outros, que interagem com o acervo de forma viva, compreendendo-o como parte do sistema que integram e, portanto, não estão sujeitos a receber quaisquer ordens de consulentes ou atender quaisquer de suas determinações. A consulta, por parte de um pesquisador de origem externa, somente será atendida se feita de acordo com as normas aceitas por esse sistema, ou seja, a biblioteca em questão. Imagine-se, então, como é delicada a consulta do arquivo de uma corporação, igreja, escola ou outra instituição cuja principal função nem é a de receber pesquisadores, e que ainda reconheça o acervo como parte de sua identidade. A ideia de que instituições desse tipo, mesmo privadas, sejam obrigadas ou "têm que" abrir seus acervos à consulta externa pode até ser um desejo dos pesquisadores, mas de grande ingenuidade.

A relação entre sistemas detentores de acervos musicais e visitantes externos somente é automática se as regras dessa consulta tiverem sido acordadas com sistemas mais externos ou com o próprio visitante. Consultamos automaticamente a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro porque o sistema de consulta pública foi construído pelo governo brasileiro (portanto um sistema bastante externo) exatamente com esse propósito, e mesmo assim a partir de um conjunto de regras definidas. Não são admitidas, nessa e em qualquer outra biblioteca pública do mundo, por exemplo, acender um cigarro no interior do edifício, colocar um livro no próprio bolso ou escrever sobre um manuscrito antigo: esses comportamentos não fazem parte das regras acordadas entre essa instituição e o sistema externo (Brasil) que nos representa e do qual fazemos parte, tanto nós quanto a Biblioteca Nacional. A maioria de nós não faz parte do sistema denominado Biblioteca Nacional, mas os brasileiros têm a garantia de livre acesso a essa biblioteca, porque o sistema externo ao qual pertencemos já criou esse acordo de relações, modernamente expandido ao âm-

bito internacional. Por outro lado, não existe nenhum acordo de um sistema externo que nos represente, por exemplo, com o arquivo de uma instituição privada que não tenha nenhuma relação com órgãos ou com verbas públicas. Esse acordo precisa ser construído diretamente entre a instituição e o visitante externo, sendo bem mais delicado, pois nem sempre há tempo suficiente para a explicitação de todas as normas dessa consulta.

O trabalho investigativo relacionado a comunidades atualmente é quase somente associado à pesquisa etnomusicológica, mas quando um musicólogo que trabalha com fontes musicais interage com bandas e grupos musicais de comunidades locais para a consulta de seu acervo, cria o mesmo tipo de relação que o etnomusicólogo cria quando pesquisa a música de tradição oral dessas mesmas comunidades. Musicólogos e etnomusicólogos geralmente pesquisam assuntos diferentes, mas quando eles entram em uma comunidade, antes de serem conhecidos nas mesmas, são apenas visitantes externos, seja qual for sua especialidade. A qualidade do vínculo e da relação entre eles será construída com base em suas ações nessa mesma comunidade e não em seu conhecimento prévio, em sua qualificação profissional ou em suas posturas teóricas.

Nicholas COOK (2006: 9), em seu clássico "Agora somos todos (etno)musicólogos", já discorria sobre as diferenças metodológicas, aliadas à similitude de objetivos que encontrou em muitas pesquisas sobre a música desde a década de 1990, afirmando que "*houve musicólogos cujas abordagens das tradições históricas mencionadas por Palisca* [as tradições ocidentais] *foram profundamente influenciadas pelas ideias e práticas da etnomusicologia*", além de observar que, "*ainda após os desenvolvimentos dos anos 1990, a convergência entre a musicologia e a etnomusicologia pode ser mais aparente do que real*" (COOK, idem: 12). Em um dos exemplos mais interessantes desse autor (COOK, idem: 24), constata-se claramente a existência de uma diferença metodológica e um objetivo comum, quando este descreve duas teses para cujas defesas fora convidado:

> Uma era em musicologia: um estudo do rock de língua galesa, demonstrando em que medida funcionou como veículo para a construção e negociação da identidade galesa. O outro era em etnomusicologia: um estudo da canção yiddish na cidade de New York do pós-guerra, demonstrando em que medida funcionou como veículo para a construção e negociação da identidade judia. A tese sobre o rock de língua galesa está amplamente fundamentada em estudos literários (há uma ênfase forte nas letras), enquanto a da canção em yiddish está construída mais explicitamente em alicerces etnomusicológicos; além disso, entretanto, a classificação de uma como musicológica e da outra como etnomusicológica não reflete nada mais do que as contingências institucionais.

Atualmente, portanto, não há mais como eximir os musicólogos da compreensão sobre as interações sociais e a identidade dos sistemas, não apenas porque elas existem na composição, edição, arquivamento ou catalogação de qualquer sinfonia, mas porque, ao pesquisa-la, o musicólogo irá interagir com vários sistemas que reconhecem essa sinfonia como parte de sua identidade. O musicólogo (assim como o etnomusicólogo) somente supera as dificuldades acima relatadas ao se abrir para a alteridade musical das comunidades e instituições vivas que estuda, seja o seu assunto de pesquisa a música de tradição oral ou escrita. Entender o significado do acervo, das fontes e obras estudadas e o impacto de suas ações, publicações, gravações e mesmo conversas é fundamental para qualquer atuação bem sucedida nesse tipo de trabalho. Definir, inclusive, o que é uma ação bem sucedida é uma das necessidades desse processo.

Já não há mais como atribuir somente à metodologia - musicológica ou etnomusicológica - o poder de transformação social, uma vez que esse poder tem maior relação com os objetivos da pesquisa e da ação do pesquisador do que propriamente com a metodologia usada. Tenho insistido, em trabalhos anteriores, que enfatizamos muito, na universidade, o estudo da metodologia, mas refletimos pouco sobre o que denominei jocosamente de "objetivologia". Sendo um ser humano como qualquer outro, o musicólogo tem o mesmo poder de participar do desenvolvimento de instituições e comunidades, mas geralmente não o faz porque não acredita que isso seja possível ou que isso faça parte do seu trabalho, visão difundida por uma separação radical entre os objetivos da musicologia e da etnomusicologia, quando a distinção fundamental entre essa das duas ciências não está em seus objetivos e sim em sua metodologia. Creio, portanto, que, uma vez desejada a participação do pesquisador no desenvolvimento de instituições e comunidades locais, nada impede que um musicólogo o faça, se essa for sua intenção, assim como nada impede que um cidadão qualquer (portanto integrante de outros sistemas) também o faça.

O trabalho musicológico, para ter relevância social, precisa considerar esses aspectos, além de apenas a bibliografia da área e os conjuntos de normas e recomendações internacionais, pois caso contrário poderá estar beneficiando os sistemas mais externos - como os internacionais - e, ao mesmo tempo, prejudicando os mais internos, pela falta de sensibilidade às suas relações e identidades específicas. O musicólogo experiente, assim como o cientista experiente, está preparado ou prepara-se ele mesmo para analisar a realidade e refletir sobre ela, e não para impor cegamente a qualquer sistema o conjunto de suas crenças. Esta segunda visão sequer é científica e nem pode ser chamada de política, aproximando-se mais do campo ideológico. Somente o treinamento para a observação da realidade dos sistemas do meio musical - sejam eles os mais internos ou mais externos - e a intensa reflexão sobre a necessidade de harmonização das propostas externas com as necessidades internas dos sistemas permite a formação de um musicólogo cuja atuação pode adquirir uma relevância social. Não havendo essa preocupação, teremos apenas um técnico, capaz de executar tarefas repetitivas, e não um agente transformador.

Cópia e edição

No meio acadêmico-musical existe uma clara diferença entre cópia e edição musical, não apenas no que se refere à metodologia - a cópia é apenas uma transcrição da música de uma fonte para outra, enquanto a edição é o estabelecimento de um texto musical - mas também em relação aos seus objetivos. Carlos Alberto FIGUEIREDO (2000: 66) é o autor brasileiro que mais tem se dedicado a esse assunto, fazendo esta primeira distinção:

> [...] a diferença fundamental reside no fato de que a cópia é resultante de uma necessidade prática, imediata e momentânea, enquanto que a edição, seja de que tipo for, é, como vimos acima, resultante do processo de pesquisa e reflexão por parte do editor, que não decide fazê-la por necessidades práticas imediatas, mas com pretensões a que seja completa e definitiva. Mencionemos, ainda, o problema dos 'curiosos', ou seja, pessoas bem intencionadas que confundem o ato de copiar com o ato de editar, principalmente a partir da utilização de softwares de música, nos quais o termo editar é usado como um dos comandos básicos, levando à inevitável confusão.

FIGUEIREDO (2006: 128), em nova reflexão sobre o assunto, apresentou mais esta distinção entre cópia e edição:

> Há duas atitudes essenciais no ato de copiar ou editar. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já contém um forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é o autor de uma das mais antigas descrições da atividade dos copistas, em seu *Dictionnaire de musique* (Paris: Veuve Duchesne, 1768; Amsterdam: M. M. Rey, 1772; Paris: Veuve Duchesne, 1775; Paris: Emler Frères, 1826).[5] Carlos Alberto FIGUEIREDO (2004: 129) apresenta, neste resumo e tradução do verbete "copiste" (p.123-131 da edição de 1768),[6] as principais atribuições do copista:

> [...] corrigir todas as notas erradas. [...] entendo como notas erradas, não erros da obra, mas erros de cópia. [...] a perfeição de sua cópia está em transmitir a intenção do autor, boa ou ruim [...] no entanto se um autor, por engano, colocou uma nota no lugar de outra, deve ele corrigi-la. Se, no entanto, o mesmo autor, por desconhecimento, cometeu um erro composicional, deve ele mantê-lo como está.

Dois séculos e meio após a descrição de Rousseau, houve, no entanto, um considerável avanço social, tecnológico e intelectual, que produziu sensíveis alterações nas atividades de copistas e editores, incluindo as mudanças de função e, sobretudo, a destinação social de cada um desses serviços. Em primeiro lugar, é importante retomar as ideias de sistemas secantes e interpenetrantes de Claude du Pasquier e Niklas Luhmann, para admitir que existe uma área em comum, uma área de transição entre os conceitos de cópia e edição. Em segundo, o longo verbete "copiste", de Jean-Jacques Rousseau, inclui algumas ações que hoje são atividades básicas dos editores, como "*colocar em partitura o que alguns apresentam em partes separadas*" (ROUSSEAU, 1768: 124).[7] No século XVIII era tão incipiente (para não dizer quase inexistente) o conceito de edição musical, tal como o compreendemos na atualidade, que em muitos casos eram os próprios copistas que assumiam o estabelecimento do texto e tornavam a obra exequível para os conjuntos musicais, quando encontravam os mesmos problemas de encaixe, falta ou excesso de compassos, partes perdidas e outros, com os quais também nos deparamos na atualidade, ao editarmos música a partir de fontes antigas.

No Brasil, durante o século XIX, os copistas faziam alterações substanciais na música do século anterior, contrariando as recomendações de Jean-Jacques Rousseau, pois não havia um sentido tão grande de respeito ao original, como nas cópias da bíblia (cristã ou judaica), por exemplo, sobre as quais desenvolveu-se a crítica textual e as noções de cópia e edição utilizadas pela musicologia atual. Exemplos notórios são os de Antônio José de Almeida (1811-1876), na catedral de São Paulo, que sistematicamente

---

5 Ver fac-símiles digitais no IMSLP (*International Music Score Library Project* / Projeto de Biblioteca Internacional de Partituras Musicais), em: http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Rousseau,_Jean-Jacques)

6 Ver fac-símile digital no IMSLP em: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique__1768_.pdf

7 No original: "*mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées*".

eliminava ou abreviava os ornamentos da música de André da Silva Gomes (1752-1844), e de Manuel José Gomes (1792-1868) em Campinas (SP) e Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1914) em Diamantina (MG), que acrescentavam instrumentos e faziam frequentes cortes, inserções e alterações melódicas na música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) e outros compositores do século XVIII. O caso de Gervásio José da Fonseca é interessante pelo fato de esse músico frequentemente copiar a música de autores antigos sem indicar a autoria (assumindo maior propriedade e interferência em relação à obra do que um copista), além de proceder alterações e acréscimos no decorrer da obra. Na "cópia" da *Ladainha em lá menor* de Emerico Lobo de Mesquita, por exemplo, editada por Fernando Pereira Binder em 2003 a partir de manuscritos do Museu da Música de Mariana (in: CASTAGNA, 2003: v.8, n.2, 26-28 e 123-177), Gervásio usou a palavra "*copiada*" para as partes de vozes e cordas, e a palavra "*feita*" para metade das partes de sopros (ficando a outra metade sem esse tipo de especificação).

Decorridas ainda muitas outras mudanças, atualmente existe uma diferença substancial entre os significados de cópia e edição, comparando-se uma pessoa que desempenhava tais atividades nos século XVIII e XIX com outra que o faz no século XXI. Um músico que copia música na atualidade usa *softwares*, baixa livros e manuais pela internet, assiste apresentações musicais em *sites* especializados, muitas vezes frequenta a universidade e às vezes posta e consulta cópias na internet, fazendo e recebendo críticas, intercambiando procedimentos entre os mais diversos sistemas e nem sempre se contentando em ser qualificado ou fixado como apenas um copista. O que herdamos dos séculos XVIII e XIX foram principalmente as palavras 'cópia' e 'edição' e outras, pois as atividades, em si, sofreram alterações bastante substanciais.

De acordo com Jacques Derrida (1930-2004), a maior parte das palavras que usamos, mesmo na linguagem científica e filosófica, mantém sua forma com o passar do tempo, porém não o seu significado. A palavra 'carro', por exemplo, na língua portuguesa significava uma carroça puxada por vacas no século XVI, um veículo conduzido por cavalos no XIX e vários tipos de veículos movidos a combustível e/ou eletricidade a partir do século XX, incluindo os vagões de trem. Derrida denominou "metafísica da presença" a ilusão de que os significados das palavras se mantêm íntegros com o passar do tempo e, de acordo com Stuart SIM (2008: 30-32):

> Derrida também se preocupa em combater o que chama de 'metafísica da presença', a noção de que o significado pode ser compreendido inteiramente pelos usuários da língua, que o significado das palavras está 'presente' para nós, em nossa mente, quando as falamos ou escrevemos, de tal modo que pode ser passado a outros em uma forma razoavelmente pura. Para Derrida, isso é mera ilusão, apesar de também, como ele reconhece, ser profundamente arraigada em nossa cultura. O discurso no Ocidente é, de fato, fundado nessa ilusão. Acreditamos que o significado das palavras possa ser fixado, e que, desde que procuremos ser precisos no uso da linguagem, podemos comunicar esse significado a outros de modo relativamente livre de problemas. A filosofia certamente trabalha nesse princípio. Acreditar na metafísica da presença desta maneira é se comprometer com o que Derrida chama de 'logocentricidade' - outra das ilusões aprisionantes da cultura ocidental que a desconstrução está determinada a desmascarar. Para Derrida e seus discípulos desconstrucionistas, há sempre lacunas na comunicação, e não há como o significado estar presente em sua totalidade em qualquer momento. O significado deve ser considerado, em vez disso, como um processo em constante mudança de estado, nunca totalmente presente quando a palavra é usada, mas sempre diferenciada de si mesma, assim como diferida de chegar a qualquer sentido completo.

O interesse de um musicólogo que deseja dar um significado social ao seu trabalho é, portanto, compreender a natureza dos problemas, necessidades e atividades que atualmente existem em torno de acervos e fontes musicais, atuando na construção de soluções funcionais para cada micro-sistema, uma vez que sua classificação em categorias distintas nem sempre gera o desenvolvimento dessas atividades nesses mesmos micro-sistemas.

Do ponto de vista sistêmico, quando consideramos algumas necessidades de instituições que decidem revitalizar o repertório de seus arquivos ou de sistemas externos (sua cidade, seu estado, seu país, etc.) - como foi o caso inicial das orquestras Lira Sanjoanense, Ribeiro Bastos e Ramalho, mas que vem sendo cada vez mais frequente nos últimos 20 anos - tais instituições ou alguns de seus componentes se veem com a complexa tarefa de editar partituras a partir de manuscritos antigos, mesmo sem suficientes conhecimentos acadêmicos, para produzir material que será usado também com dificuldade pelo conjunto musical. Tanto para esse novo editor, quanto para o grupo musical, que nem sempre dominam a linguagem das obras revitalizadas, essa atividade pode não se caracterizar necessariamente como prática, imediata e momentânea, mas significar um empreendimento de grande risco, dentro do sistema em questão.

Muitas vezes, a necessidade de um musicólogo em editar música é tão prática e imediata quanto a de um integrante de alguma corporação que necessita revitalizar a música para uso em seu grupo, sobretudo na atualidade, quando um musicólogo precisa produzir rápida e constantemente para demonstrar produtividade em sua universidade, ação igualmente reconhecível como "prática". A maior diferença entre suas ações não está necessariamente na rapidez ou na atenção direta de uma solicitação, mas sim no âmbito ou nível sistêmico ao qual se destina. O que se espera de um musicólogo que atua em uma universidade pública é que ele produza material para ser usado por todos os interessados de sua cidade, estado e país, enquanto o músico de uma determinada corporação executa seu trabalho inicialmente para essa mesma corporação.

Um dos mais antigos projetos que construiu esse diálogo entre micro e macro-sistemas foi a série atualmente conhecida como "Coleção música sacra mineira" (NEVES, 1997), publicada entre 1974-1975 pela FUNARTE, mas na época denominada "Música sacra mineira - século XVIII e século XIX". Essa série consistiu em edições de três músicos mineiros - Adhemar Campos Filho (Lira Ceciliana, Prados), Aluízio José Viegas e Geraldo Barbosa de Souza (Lira Sanjoanense, São João del-Rei) - que estavam iniciando a montagem de partituras para revitalizar antigas obras mineiras com base na prática que já desenvolviam em suas instituições: a cópia. Obviamente, lançaram-se em um grande esforço para realizar seu trabalho, transitando da cópia para a edição, mas provavelmente sem o dimensionamento metodológico que, naquela época, estabelecesse o limite preciso entre cópia e edição. E o importante foi que, mesmo sem essa distinção, esses três grandes músicos-pesquisadores iniciaram o movimento editorial de música antiga em Minas Gerais e permitiram o retorno de dezenas, talvez centenas de obras musicais dos séculos XVIII e XIX à prática musical de suas instituições.

De fato, o arquivo das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, de São João del-Rei, representam casos interessantes, no que se refere às confluências ou intersecções entre cópia e edição. Até a década de 1990, a maioria das cópias para abastecimento das funções da orquestra era manuscrita, começando a ser feita de forma eletrônica em fins desse período. Mesmo as partituras (ou "grades", como ainda são chamadas), preparadas a partir das partes antigas para permitir o trabalho dos regentes, eram manuscritas até essa fase, mesmo adotando alguns procedimentos editoriais, em uma confluência entre cópia e edição. A utilização dos *softwares* de edição por parte dos integrantes dessa orquestra forçou-os, mesmo nos trabalhos exclusivamente destinados ao suprimento desse organismo, a adotarem procedimentos ainda mais

reflexivos e normas mais rigorosas do que aquelas adotadas nas cópias manuscritas. Mesmo assim, até essa fase era comum a concepção de que integrantes da orquestra faziam cópias, e que edições eram feitas por musicólogos, as quais geralmente vinham de fora.

Na transição para o século XXI essa crença foi se dissolvendo em São João del-Rei, entre outras cidades, não apenas pela existência e entrada de profissionais que, dentro dessas orquestras, já executavam edições de música antiga, como José Maria Neves na Orquestra Ribeiro Bastos, Aluízio Viegas e Geraldo Barbosa de Souza na Lira Sanjoanense - como pelo interesse que surgiu em seus integrantes mais jovens em contribuir para o mesmo propósito e participar da mesma atividade.

Talvez a grande mudança, no que se refere à origem das edições, nessa mesma transição do século XX para o XXI, tenha sido o fato de que os integrantes de corporações usuárias do material produzido por musicólogos externos ao seu sistema decidiram capacitar-se e produzirem, eles mesmos, as edições de que necessitavam. Isso ocorreu não apenas porque os músicos desejavam participar desse tipo de atividade e também ter sua voz na revitalização do patrimônio musical que, em nível sistêmico lhes pertence, mas também porque não há mais como atender toda a demanda atual por parte dos tão poucos pesquisadores dedicados a essa atividade, tanto no Brasil quanto em outras regiões latino-americanas.

Edição funcional em micro-sistemas

Figueiredo (2000 e 2014) estudou das distintas categorias de edições, no que se refere ao método adotado e, inicialmente dividiu-as em sete, mas posteriormente incluiu uma delas (edição "Urtext") no âmbito da edição crítica, tornando-se esta a atual relação dos tipos de edição, segundo o autor:

1. Edição fac-similar
2. Edição diplomática
3. Edição prática
4. Edição genética
5. Edição aberta
6. Edição crítica

De acordo com FIGUEIREDO (2014: 66), "*a edição prática, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto.*" Nesse sentido, o autor contrapõe as edições práticas com os demais tipos de edição, que este situa em uma categoria "*estritamente musicológica*" FIGUEIREDO (2014: 52):

> Aquela estritamente musicológica oferece um texto para ser estudado e analisado nos seus aspectos notacionais, formais e estilísticos, enquanto a prática enfatiza a execução do mesmo: dinâmica, ornamentação, andamentos. Para o editor da edição musicológica, não interessa se ela é executável por um músico de hoje.

Ao lado das edições musicológicas, FIGUEIREDO (idem, ibidem) caracteriza a edição prática como aquela que "[...] *acaba tendo papel semelhante à cópia, imediatista, só que multiplicada pela quan-*

tidade de exemplares, quando publicada. Ela acaba, porém, cumprindo a função de registro gráfico de obras que, sem elas, permaneceriam desconhecidas dos intérpretes e do público". É importante considerar que o conceito de edição prática de Figueiredo é bem mais amplo que o de "edição interpretativa" (*interpretative edition*) de James GRIER (1996: 151-155), relacionado às edições surgidas no século XIX para apresentar as obras aos seus leitores já preparadas para a interpretação, porém distantes da notação original, ao ponto em que "*eventualmente um editor reescreve a peça para acomodá-la ao seu gosto*" GRIER (1996: 152).[8] De forma mais abrangente, Figueiredo inclui, no conceito de edição prática, todos os trabalhos editoriais, no campo da música, que pretendem estabelecer um texto musical, com ou sem alteração da notação original, com ou sem indicações interpretativas, mas que não seguem os princípios metodológicos das edições musicológicas.

Assim, como bem observa Figueiredo, as edições práticas não possuem um procedimento básico, pois são ecléticas, fixando-se mais em seus objetivos do que em seus métodos. Evocando agora o pensamento sistêmico, podemos compreender as edições práticas como todas aquelas externas ao âmbito musicológico ou, para utilizar a terminologia de Niklas Luhmann, os tipos de edição praticadas no "*meio ambiente*" exterior aos círculos acadêmicos. "Edição prática", portanto, não é uma categoria metodológica específica, mas o conjunto dos procedimentos editoriais que estão do lado de fora da discussão metodológica, a partir do olhar do sistema acadêmico. Assim, para a compreensão de cada tipo de edição prática é necessário também compreender as condições dos micro-sistemas nos quais foram produzidas, relacionando suas soluções aos problemas, necessidades e objetivos de cada uma.

No interior de micro-sistemas externos ao meio acadêmico (mesmo que relacionando-se com ele) existem problemas e necessidades específicas que exigem dos músicos a criação de soluções práticas, sendo a principal delas o abastecimento da atividade musical interna. Foi a partir desse tipo de necessidade que os músicos de coros e orquestras começaram a praticar a cópia e/ou edição a partir de *softwares*, na transição do século XX para o XXI. Paralelamente, surgiram projetos editoriais como o PRAORB, por exemplo, destinado inicialmente a produzir as edições musicais para uso da Orquestra Ribeiro Bastos, em São João del-Rei, mas também a circular em outras orquestras como forma de colaboração entre esses sistemas. Esse tipo de edição não é propriamente acadêmica, pois não foi elaborada com propósitos acadêmicos, mas também não possui e nem se fixa somente nas características das "edições práticas", frequentemente apresentando interessantes soluções editoriais para os problemas encontrados nas fontes.

As edições acadêmicas, portanto, são principalmente geradas no meio universitário ou relacionado ao mesmo e inicialmente destinadas às necessidades dos integrantes dos sistemas acadêmicos (gravações, concertos, teses, congressos, progressão profissional, etc.). Entretanto, os micro-sistemas produzem edições práticas, mais destinadas a atender as necessidades dos integrantes dos seus sistemas sociais do que em aplicar metodologia musicológica. A produção de edições práticas, por outro lado, não desqualifica seu mérito em cada um dos seus micro-sistemas, uma vez que estão proporcionando o que as edições musicológicas não conseguem: atender as demandas dos micro-sistemas. Paralelamente, por centralizar-se em seus objetivos, as edições práticas não são necessariamente isentas de princípios metodológicos e muitas delas, principalmente na atualidade, começam a apresentar um grande desenvolvimento, por conta do aumento das relações entre os micro-sistemas musicais e o meio acadêmico.

8 "*And, occasionally, such an editor rewrites the piece to conform to his or her taste*". Tradução minha.

Entre as particularidades das edições práticas em micro-sistemas, podemos ressaltar o fato de que os editores escolhem as obras que desejam editar, com a instrumentação dos seus conjuntos, nas transposições mais confortáveis para os mesmos, com ou sem a tradução dos textos antigos, nos tamanhos e formatos desejados, com o agrupamento de partes necessário e com a justaposição mais adequada de movimentos ou unidades funcionais, mesmo que o texto musical das fontes seja respeitado e mesmo que mais de uma fonte tenha sido usada para a edição. Tais edições podem ser sempre aprimoradas, mas as necessidades do micro-sistema precisam ser satisfeitas, caso contrário a edição não será funcional para esse mesmo micro-sistema.

O desenvolvimento da musicologia não ficou restrito ao meio acadêmico (sendo seu principal objetivo justamente servir aos sistemas externos ao meio acadêmico), afetando a maneira como músicos fazem cópias/edições para as instituições que as solicitam. Muitos desses músicos tornaram-se alunos de universidades e travaram algum contato com a crítica textual, manifestando, a partir disso, a adoção de procedimentos metodológicos cada vez mais sofisticados. Esse desenvolvimento foi obviamente favorecido pelas novas tecnologias, porém não são as tecnologias em si que definem os métodos adotados nas edições, mas sim o seu estudo ou mesmo sua criação.

A questão mais importante, no que se refere às edições musicológicas adotadas no meio acadêmico e as edições práticas produzidas nos micro-sistemas é a relação entre esses distintos sistemas. As edições musicológicas destinam-se apenas a serem analisadas dentro do próprio meio acadêmico? E as edições práticas de obras antes desconhecidas destinam-se apenas a ser executadas em um micro-sistema específico? Talvez tenhamos desenvolvido a crítica textual na área de música de forma muito associada ao conceito de *penetração* de Niklas Luhmann, ou seja, desejando que as edições musicológicas fossem adotadas em todos os micro-sistemas, sem discutir as necessidades dos mesmos. Acreditando que "*a interpenetração individualiza o comportamento mais do que a penetração pode fazer*" LUHMANN (1995: 213), creio que talvez seja o caso de mudarmos o objetivo das relações entre o meio acadêmico e os micro-sistemas, para uma forma *interpenetrante* de colaboração, ou seja, oferecer um ao outro suas soluções e abrir-se aos problemas e às necessidades de um e de outro.

O fato é que, hoje, os musicólogos não têm mais nenhuma condição de abastecer quantitativamente as necessidades dos micro-sistemas, não apenas pelo pequeno número de musicólogos, mas como pelo grande desenvolvimento dos micro-sistemas na atualidade. Musicólogos, no entanto, podem participar de transformações qualitativas, seja na divulgação e no desenvolvimento de métodos e normas específicas para edições, seja na apresentação de cursos para integrantes de micro-sistemas ou mesmo no trabalho conjunto com os músicos desses micro-sistemas. Mas para que isso ocorra, cabe aos musicólogos incentivar a prática de edições em micro-sistemas, seja quais forem seus tipos, métodos ou propósitos, e não desqualifica-las por conta de suas opções ou classifica-las nas posições inferiores de uma suposta hierarquia editorial.

A consideração da importância de uma edição prática surgida em um micro-sistema, além de ser fundamental, não impede que o musicólogo produza uma edição musicológica da mesma obra, especialmente quando se tratar de obra sem direitos patrimoniais, ou em domínio público. O que pode ocorrer, nessa relação (e isso é observado com frequência), são os impactos emocionais relativos ao desenvolvimento do outro - como o ciúme, a inveja ou a cobiça - fenômenos frequentemente descartados das discussões acadêmicas, mas que nem por isso continuarão a existir e a atuar diariamente na vida dos seres humanos, como observa repetidas vezes Edgar MORIN (2011).

A produção acadêmica brasileira na área de música foi desenvolvida (especialmente a partir da década de 1990) não apenas para a solução de problemas externos ao meio acadêmico, mas também para atender à pressão por produtividade que as universidades exercem, fazendo com que as edições musicológica muitas vezes se tornem um fim em si mesmas, ou seja, ser produzidas para justificar os cargos, níveis e salários dos docentes-pesquisadores. Esse efeito não é generalizado porém sua existência é facilmente verificável (mais ainda nos textos acadêmicos do que nas edições musicológicas), sendo um problema importante a ser considerado. Paralelamente, os músicos de micro-sistemas não recebem salários acadêmicos (e, muitas vezes, não recebem qualquer salario), atuando em sua banda, coro ou orquestra por devoção, diversão ou pelo simples desejo de pertencer ou relacionar-se às comunidades interconectadas com esse micro-sistema.

Olhando-se de dentro do meio acadêmico para fora, para quem se dedica à revitalização do patrimônio histórico-musical brasileiro, é preciso considerar que o trabalho do reduzido número de profissionais atuantes nessa tarefa não demonstra condições de realizar todas as edições hoje necessárias para a geração de uma massa de obras suficiente para motivar os grandes grupos musicais brasileiros e internacionais a agendá-las em suas apresentações. Por outro lado, esse trabalho tem sido cada vez mais realizado em micro-sistemas (escolas, coros, orquestras, bandas, conjuntos musicais, solistas, etc.) do que no interior de macro-sistemas (associações, universidades, agências de fomento, órgãos públicos, etc.) e atualmente dependemos muito do desenvolvimento desses micro-sistemas para manter o interesse pelo patrimônio histórico-musical brasileiro. E olhando-se de dentro dos micro-sistemas, quem se dedica à revitalização do patrimônio histórico-musical brasileiro necessita justamente o desenvolvimento metodológico e a conexão com as formas de divulgação de seu trabalho, que, muitas vezes, é dificultado pela inexistência próxima de cursos ou profissionais que se dedicam à edição musical.

Musicologia para qual sistema?

Quando pesquisamos, fazemos isso para algum sistema, sejam os mais internos ou os mais externos. E, ao ser recebida, a pesquisa será usada em outros sistemas, sejam eles apenas a biblioteca ou os sistemas sociais mais amplos. Ralph P. Locke (2001: 525) já fez esse tipo de pergunta e observou que as respostas podem ser as mais variadas possíveis:

> Aliás, qual sociedade deve receber nossa atenção? Aquela para a qual pagamos impostos? Aquela que, por acaso, estudamos profissionalmente? O mundo como um todo? Muitos musicólogos sentem-se cidadãos do mundo, talvez mais do que outros acadêmicos em certas outras áreas (imagino que isto esteja relacionado à relativa facilidade com a qual a música cruza muitas barreiras de linguagem e cultura, embora nem sempre todas). Ao mesmo tempo, podemos frequentemente agir mais efetivamente em arenas perto de casa.[9]

9 "*For that matter, which society should receive our attention? The one to which we pay taxes? The one we happen to study professionally? The world as a whole? Many musicologists feel themselves to be citizens of the world, perhaps more so than academics in certain other fields. (I imagine that this is related to the relative ease with which music crosses many, though hardly all, barriers of language and culture.) At the same time, we can often take action most effectively in arenas close to home.*" Tradução de Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna.

No decorrer dos 30 anos em que tenho atuado em pesquisa musicológica, no Brasil, incluindo a edição musical, percebi a existência de inúmeras motivações na pesquisa musicológica, que acredito poderem ser agrupadas em pelo menos dez categorias, não sendo essa relação, por ora, exaustiva, mas apenas exemplificativa. Cada uma delas pode ser compreendida como um sistema e/ou nível de sistemas de valores (que sempre possuem sistemas internos, pertencem a algum sistema externo e estão ao lado de muitos outros) e, portanto, podem ser desdobradas em outras ou agrupadas em números menores de categorias, não existindo, necessariamente, uma ordem hierárquica entre elas. Atribuo um nome provisório a cada uma dessas categorias, para permitir a reflexão sobre as mesmas, e não para fixar seu significado. Ressalto, ainda, que essas motivações não são mutuamente exclusivas e que, muitas vezes atendemos a várias delas simultaneamente:

1. **Religiosa**: destaca a importância da prática musical estudada para o desenvolvimento de uma determinada religião em um determinado país ou região geográfica. No caso brasileiro, predominam os estudos relacionados ao catolicismo (embora haja trabalhos relacionados a várias outras religiões), tendo existido vários padres-musicólogos com esse tipo de proposta, os quais são ainda mais comuns no exterior.
2. **Nacionalista/regionalista**: destacar a importância da prática musical estudada para uma nação, estado, região geográfica ou cidade específica. Aqui encontramos pesquisas do tipo "a música no Brasil", "a música em São Paulo", "a música no bairro do Bixiga", etc.
3. **Institucional**: destaca a importância da prática musical estudada para determinadas instituições, geralmente incluindo aquelas às quais os pesquisadores pertencem ou com as quais se relacionam, como igrejas (enquanto instituições), universidades, escolas, conservatórios, orquestras, corporações, bandas, etc.
4. **Corporativa**: destaca a importância da prática musical estudada para os grupos de pesquisa ou grupos sociais com os quais se relacionam ou aos quais pertencem os pesquisadores em questão.
5. **Prática**: destaca a importância da prática musical estudada para determinados instrumentos, vozes, grupos vocais e instrumentais, gêneros ou repertórios aos quais estão ligados os pesquisadores em questão; em alguns casos, gera repertório para os grupos com os quais se relacionam ou nos quais atuam os pesquisadores. Pesquisas do tipo "o violão na música brasileira", "o piano no Brasil", etc., muitas vezes formuladas com a substituição de um instrumento pelo outro, elegem como centro do sistema o instrumento em questão, fazendo a pesquisa girar sobre o mesmo.
6. **Preferencial**: enfatiza o repertório ou a prática musical estudada por uma questão de gosto, identificação ou preferência por parte dos pesquisadores em questão.
7. **Ideológica**: destaca a importância da prática musical estudada para o conjunto de crenças, concepções, métodos e ideias praticadas e defendidas pelos pesquisadores em questão.
8. **Pessoal**: centraliza-se na obtenção de títulos, cargos, vantagens, privilégios, pagamentos, prêmios, salários, aumentos ou mesmo prestígio ou status simbólico e social por parte dos pesquisadores em questão, dividindo espaço com (ou sobrepujando) os aspectos científico-musicológicos.

9. **Social**: destaca a importância da prática musical estudada para grupos sociais (étnicos, classes sociais, castas, categorias profissionais, etc.) com os quais o pesquisador se identifica, se relaciona ou deseja valorizar.
10. **Humanística**: destaca a importância da prática musical estudada para o desenvolvimento humano de maneira geral, sem definição de sistemas internos.

Dentre essas opções (e outras mais), como podemos configurar nossos trabalhos, de modo a gerar uma contribuição social cada vez mais ampla? Ralph P. LOCKE (idem: 526) novamente apresenta respostas muito significativas para essa questão, que rompem com as antigas tendências de fixar-se nos assuntos exclusivamente técnicos ou discutir questões excessivamente amplas, como os rumos da humanidade:

> Talvez seja no nível médio - com assuntos maiores que a musicologia, porém menores do que acabar com uma guerra - que algo de grande significado social pode realmente ser feito. Aliás, nestes assuntos de nível médio, talvez tenhamos pouco conhecimento e certamente pouca influência especial. Deveríamos nos juntar à luta assim mesmo - como 'meros' leigos e cidadãos preocupados?
>
> Eu diria: sim. Músicos (incluindo pesquisadores musicais), como quaisquer outros indivíduos, precisam aprender a assumir um papel ativo no desenvolvimento de uma sociedade mais justa, ao invés de cuidar, sempre silenciosamente, do seu ou do nosso jardim. Pode ser encorajador, ao considerarmos este problema de enveredar para além da música, com a finalidade de efetuar mudanças no mundo como um todo, lembrar que não somos os primeiros da área de música a fazer isto.[10]

Assim, não há como negar a existência de um caráter político no trabalho musicólogo. Ao publicar um trabalho apenas técnico, que apenas relacione dados, obras e fontes entre si, sem nenhuma implicação social e com um interesse exclusivamente pessoal, o autor está indiretamente dizendo à sociedade que pretende usar as estruturas criadas por ela, porém oferecer muito pouco em troca. É, simultaneamente, um posicionamento político e uma mensagem de convicção sobre esse posicionamento. Por outro lado, o musicólogo socialmente atuante pode tornar-se um conector entre instituições, entre sistemas e entre distintos níveis de sistemas, facilitando a realização de projetos de interesse comum. O musicólogo, com suas ideias e suas publicações, causa impacto na universidade, nas instituições acadêmicas e nos sistemas de governo, facilita micro-transformações sociais (ou transformações em micro-sistemas sociais) e fornece meios para o desenvolvimento de ações de interesse comum entre macro e micro-sistemas.

Função do social do musicólogo no campo editorial

Mesmo trabalhando exclusivamente no meio acadêmico e sem desejar construir relações profissionais diretas com micro-sistemas, o musicólogo pode ter um maior significado social quando projeta ações de impacto benéfico nesses micro-sistemas. Se este, por outro lado, manifesta explicitamente esse desejo,

10 "*Perhaps it is at the middle level - with issues bigger than musicology but smaller than ending war - that something of largish social significance can actually be accomplished. Alas, on those middle-level issues we have perhaps little knowledge and certainly little special influence. Should we join the fight anyway - as 'mere' laity, concerned citizens? / I would say yes: musicians (including music scholars), like any other individuals, have to learn to take an active role in the shaping of a juster society, rather than always quietly tending their/our own garden. It may be encouraging, as we face this problem of reaching beyond music to effect change in the larger world, to remember that we are not the first people in music to do so.*" Tradução de Jetro Meira de Oliveira e Paulo Castagna.

porém não possui os meios práticos para isso, a realização dessa conexão é ainda mais simples. Entre as múltiplas possibilidades de ação dos musicólogos em micro-sistemas sociais, destaco as seguintes:

1. Produção de subsídios para a realização de edições funcionais, além das edições acadêmicas;
2. Criação de normas e métodos de edição musical que atendam primeiro às necessidades dos micro-sistemas (informadas pelas instituições e comunidades) e depois à precisão, metodologia e formalismo acadêmico;
3. Treinamento editorial de integrantes de instituições e comunidades locais ou para a realização funcional de tarefas de natureza musicológica;
4. Distribuição mais ampla de sua produção intelectual, como a publicação na internet.
5. Criação de serviços de mediação (presencial ou digital) para a geração de interesse editorial em músicos e para a interlocução com todos os interessados;
6. Evitar as relações de exclusividade com acervos e instituições, destinadas a bloquear o desenvolvimento de trabalhos por parte de outros editores;
7. Visitar, conhecer e/ou relacionar-se com grupos e instituições musicais externas ao meio acadêmico;
8. Estimular a conservação, segurança, catalogação e uso prático dos acervos musicais locais;
9. Sensibilizar as comunidades locais para o desenvolvimento de ações relacionadas ao seu patrimônio musical;
10. Facilitar e/ou capacitar a relação do micro-sistema ou de seus integrantes com sistemas mais externos, para ações referentes à divulgação do seu acervo (e geração de significado público para o mesmo), incluindo a pesquisa, ou para a recepção de contribuições de sistemas externos (legislação, editais, programas, convênios etc.).

As mesmas ações acima descritas também podem ser aplicadas à organização e conservação de acervos, à elaboração de textos, gravações, filmes, exposições, etc., havendo na atualidade uma gama de possibilidades de atuação social cada vez mais ampla, para os pesquisadores que assim o desejarem. O musicólogo tem, hoje, uma grande oportunidade e uma nova função de atuar na capacitação dos integrantes dos inúmeros organismos musicais, tanto no que se refere à edição de obras antigas, quanto na organização e catalogação de seus arquivos musicais, como a maior via de possibilitação dessas tarefas, uma vez que, de fato, não existem tantos musicólogos e nem tantos recursos disponíveis para as mesmas.

Da mesma forma, quando um musicólogo elabora uma edição, ainda que providas de todo o rigor metodológico, existem algumas ações que facilitam a difusão e o significado social do seu trabalho. Já discuti um pouco essa questão no texto "Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira" (CASTAGNA, 2008), identificando dualidades que, por mero hábito, nos forçam para suas possibilidades extremas, sendo elas:

1. Publicação ou circulação informal
2. Gesamtausgaben ou Denkmähler
3. Edição acadêmica ou edição prática
4. Fontes de um único acervo ou de vários

5. Obra isolada ou coletânea
6. Trabalho individual ou trabalho de equipe
7. Obras inéditas ou já divulgadas
8. Financiamento privado ou de instituições governamentais
9. Apenas partitura ou partituras e partes
10. Divulgação em papel ou em meios eletrônicos

Assim, para aumentar a função nos micro-sistemas, defendo a adoção de soluções intermediárias ou que envolvam os dois polos dessas dualidades, como a geração de partitura e partes (e não somente de partituras) e a disponibilização pública e eletrônica das edições produzidas, mesmo que também impressas em papel. Obviamente, o musicólogo que deseja ter uma atuação social necessita preocupar-se um pouco menos consigo próprio e dar mais atenção aos sistemas que podem se beneficiar do seu trabalho, o que, na visão de Luhmann, é benéfica a todos os sistemas envolvidos. Acrescento, à quebra das dualidades acima referidas, mais estas possibilidades:

a. Edição de repertórios de importância micro-sistêmica local ou regional, além dos repertórios de importância nacional ou internacional;
b. Acolhimento ou participação em projetos de edição originados em micro-sistemas ou destinadas aos mesmos;
c. Superação do preconceito em relação a bandas de sopros, música popular, grupos tradicionais, acervos (aparentemente) desorganizados, contribuição africana ou indígena e outros aspectos marginalizados na era industrial;
d. Integração do trabalho editorial aos demais projetos relacionados ao patrimônio musical (incluindo a música de tradição oral);
e. Contribuição para a mudança de foco do discurso (acadêmico) para as ações práticas com benefício social.

Conclusões

A musicologia pode ter uma ação social tão transformadora quanto a etnomusicologia, porém a descrença em sua eficácia vem impedindo o desenvolvimento de ações nessa direção. Assim, torna-se fundamental desenvolver os meios para que os musicólogos aumentem cada vez mais sua ação social, além de romper o dualismo construído no apartamento dessas duas ciências, e que gerou a ilusão de que cabe somente aos etnomusicólogos uma ação social, ficando os musicólogos confinados às ações mais técnicas nos círculos acadêmicos.

A "nova musicologia" foi um avanço acadêmico importante nessa disciplina, porém falta ainda desenvolver uma musicologia social, com objetos de estudo semelhantes, porém com posicionamento de atenção micro-sistêmica interpenetrante, ou seja, criando a oportunidade de interação, diálogo e colaboração entre o meio acadêmico e os micro-sistemas, e agindo tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro.

Por fim, creio ser a adoção de finalidades sociais na musicologia uma importante (senão a única) maneira para manter essa disciplina na universidade pública, uma vez que, sustentada por verbas públicas,

a pressão por resultados sociais será cada vez maior e, possivelmente, o fator limitante dos futuros projetos. Nesse sentido, vale a analogia com o bem conhecido relato da morte de Arquimedes (287-212 AEC), segundo Plutarco (c.46-120 EC), em seu texto "A vida de Marcelo", o qual nos conta que, ao final do assédio romano de Siracusa (cidade helênica da Sicília), em c.212 AEC, os soldados invadiram a cidade, despois de vencer os sistemas bélicos desenvolvidos por Arquimedes, que lá viva: procuraram então o famoso inventor, sob ordens explícitas do general Marcelo para salvarem sua vida. O soldado designado para isso o encontrou trabalhando em seus cálculos e reflexões e, ao abordá-lo, Arquimedes furiosamente reagiu com estas palavras: "μή μου τούς κύκλους τάραττε", ou seja, "não perturbe meus círculos!" Sentindo-se ofendido com a resposta, apesar da ordem de seu general, o soldado romano o matou.

Referências bibliográficas

BECHMANN, Gotthard; STEHR, Nico. Niklas Luhmann. *Tempo Social*, São Paulo, v.13, n.2, p.185-200, nov. 2001.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 241p.

BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. 4. ed., Petrópolis: Vozes, 2009. 360p. ISBN: 85-326-3690-0.

BRONFENBRENNER, Urie. *Bioecologia do desenvolvimento humano: tornando os seres humanos mais humanos*; tradução André de Carvalho Barreto; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Sílvia H. Koller. Porto Alegre: Artmed, 2011. 310p. ISBN: 8536326158 ISBN-13: 978-85-363-2615-3.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EDUSP, [1971]. 307p.

CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, jul./dez. 2008, p.7-16. ISSN 1517-7599.

______. (coord.). *Ladainha de Nossa Senhora*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; coordenação da revisão Marcelo Campos Hazan; assessoria litúrgica Aluízio José Viegas; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Fernando Pereira Binder, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. 373p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.8).

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos; tradução de Pablo Sotuyo Blanco. *Ictus*, Salvador, n.7, p.7-32, dez. 2006. ISSN: 2238-6599.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Copistas, editores e recepção*. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.127-135. ISBN: 85-89057-02-X.

______. Editar José Maurício Nunes Garcia. Tese (doutorado), UniRio, 2000. 2v.

______. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto, 2014. 400p. ISBN: 978-85-917578-0-0.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music*: History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 266p. ISBN: 0-521-55190-0 e 0-521-55863-8.

LOCKE Ralph P. Musicology and/as Social concern: Imagining the Relevant Musicologist. COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p.499-530. ISBN10: 0-19-879003-1 (hbk); ISBN10: 0-19-879004-X (pbk); ISBN13: 978-0-19-879004-4.

LUHMANN, Niklas. *Social systems*; translated by John Bednarz, Jr with Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, 1995. 627p. ISBN: 0-8047-2625-6.

MATURANA R., Humberto; VARELA, Francisco J. *Arvore do conhecimento: as bases biologicas da compreensao humana*; tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. 8. ed., São Paulo: Palas Athena, 2010. 283p. ISBN: 85-7242-032-0. ISBN-13: 978-85-7242-032-7.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 4. ed., Porto Alegre: Sulina, 2011. 120p. ISBN: 978-85-205-0598-4.

NEVES, José Maria (organização e texto final). *Catálogo de obras / Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140 p. ISBN: 85-85781-32-7.

PASQUIER Claude du. *Introduction à la théorie générale et à la philosophie du Droit*. Paris: Sirey, 1937. 373p.

REMIÃO, Cláudio. Uma conturbada polêmica no passado musicológico brasileiro: o "caso Curt Lange". VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de julho de 2006. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p.242-260. ISBN: 978-85-89057-04-2.

RISM - RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*; traducción española y comentarios realizados por: José V. Gonzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves, Joana Crespí. Madrid: Arco Libros, 1996. 192p. ISBN: 84-7635-238-7. ISBN-13: 978-84-7635-238-0.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768. xii, 548p, 13 pl.

SIM, Stuart. Derrida e o Fim da História; tradução Fernanda Gurgel. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. 69p. ISBN: 978-85-7672-036-2.